

jelena
uskoković

monumentalizam kao struja hrvatske moderne i mirko rački

1

Monumentalizam je na početku 20. stoljeća markantna i relevantna struja unutar europske umjetnosti, a posebice umjetnosti Njemačke, odnosno njemačkoga govornog područja. Njezina ideologijska podloga, cilj i pokretačka snaga jest ideja nacije, težnja da izrazi ono »njemačko po sebi«, da uveliča značenje Njemačkog Reicha u svjetskim relacijama i da za tu svrhu stvori specifično njemački stil. Drugim riječima, to je nacionalizam u umjetnosti. Nacionalizam, međutim, što »svojim duhovnim i umjetničkim težnjama nadmašuje puki partikularizam i reakcionarnost«, kažu Richard Hamann i Jost Hermand — autori djela »Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart«.¹

Unutar struje monumentalizma postoji evidentna težnja za oblikovanjem izvanvremenskih spomenika simboličnog značenja, koji bi sadržavali religiozno-etički faktor odgoja i sugerirali osjećaj nadmoćnosti. Taj smjer često poseže za uzorima iz prošlosti (egipatska, asirska, klasična umjetnost) odakle vjerojatno potječe ideja hrama ili palače namijenjene svečanostima, čime se bave arhitekti, kipari pa i slikari kao — »Gesamtkunstwerkom«. Težnje su bile usmjerene na stil, na »ono tipično«, a stvorene su amazonke i simbol-atleti, kojima u njihovu »forsiranom formalizmu« nedostaju svojstva stila. »Usprkos velikim riječima osjeća se ovdje želja za ponovnim uspostavljanjem kulta ličnosti koji bi se suprotstavio nivelaciji moderne

'Sachkulture'. Zahtjev za novonjemačkim monumentalizmom bio je stoga zapravo protest protiv opasnosti demokratizacije.«²

Takva umjetnost favorizira arhitekturu nadređenu plastici i slikarstvu. Prostor pojedinca, predmeti umjetnog obrta izvan su interesa, a zanimljivo je samo ono kolektivno i javno. Gotovo svi arhitekti monumentalne struje sanjaju o tornjevima i hramovima koji najčešće prelaze u fantastične konstrukcije, ali — kako kažu Hamann i Hermand — »većina planova ostaje ležati u ladic«, te je stoga vrijeme oko 1900. »era neizvedenih nacрта, romantičnih snova...«

Tako na primjer Peter Behrens sanja o zgradi za svečanosti koja će stajati na brijegu »kao hram nacionalne kulture i nadmašivati svijet svakidašnjeg života«.³ Poznat je niz fantastičnih planova, ali je ostvareno malo ili ništa. »Nešto od tog duha vidljivo je na spomeniku 'Bitke naroda' u Leipzigu«⁴ Bruna Schmitza i Franza Metznera.

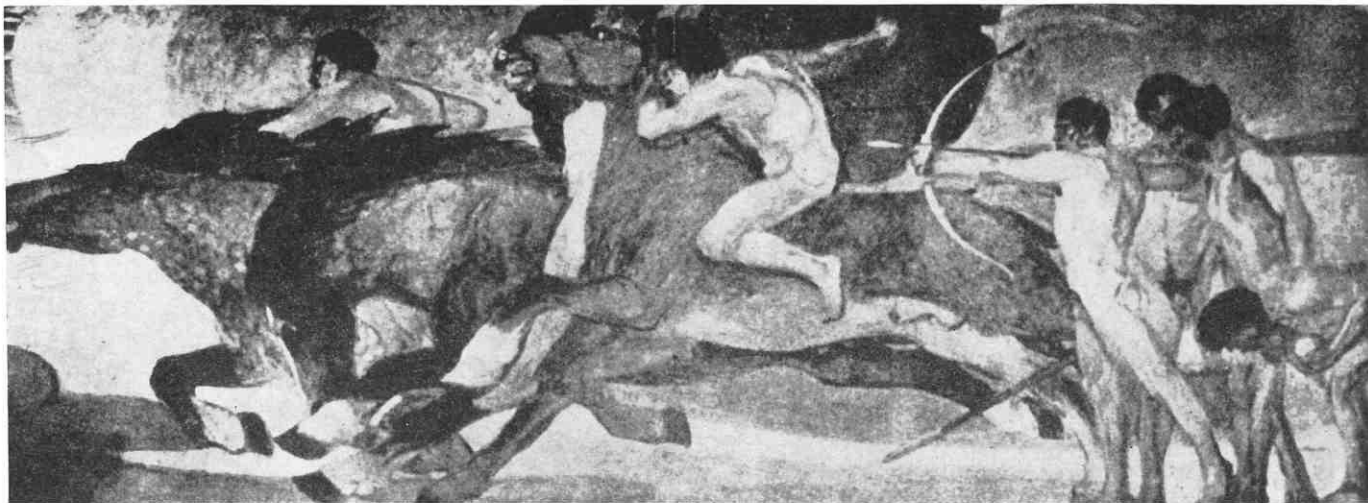
U skulpturi se također javljaju navedene značajke. Ona je usko povezana s arhitekturom, prati njezinu logiku odnosa masa i oblika koji izražavaju ideje, a ne ukrašavaju reprezentativne prostore palača ili muzeja stojeći »okolo po nišama i na postamentima«. Grandiozni, mahom izvedeni planovi arhitekata uključuju po pravilu skulp-

¹ Richard Hamann, Jost Hermand. *Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart*. Bd. 1—5. Nymphenburger Verlagshandlung, München 1959—1967. Band 4: *Stilkunst um 1900*, str. 348.

² Isto, str. 353.

³ Isto, str. 355.

⁴ Isto, str. 356.



туру. Niču brojni spomenici Bismarcku, mnogi kao tornjevi ili kolumne. Izvedba se »često protegla u prvo desetljeće 20. stoljeća, ili do nje uopće nije došlo«.⁵ Među spomenicima Bismarcku najkarakterističniji je kao primjer monumentalizma spomenik u Hamburgu iz 1906. godine (Hugo Lederer, Ernst Schaudt), dok je među velikim izvedenim spomeničkim arhitektonsko-skulptorskim ansamblima karakterističan već navedeni spomenik »Bitke naroda« u Leipzigu iz 1913. godine, visok 91 metar.

Slikarstvo, dakako, ima jednake bitne značajke kao i ostale grane umjetnosti. Načelo javnosti potiskuje »štafelajnu sliku« primjerenu građanskom privatnom enterijeru i preferira povećani format, odnosno zidno slikarstvo. Velika ulja na platnu zamišljena poput fresaka kao elementi prostornog oblikovanja moguće je smjestiti samo u velike javne prostore, odnosno arhitektonski za tu svrhu projektiran okvir. Tema se simplifikacijom likovnih sredstava diže iz konkretnog u općeljudske sfere. »Umjesto estetičkog užitka... dolazi do etiziranja umjetničke volje... a prikazani predmet treba posredovati općim idealima u kojima se mani-

festira čvrsta skala vrijednosti.«⁶ Težnje smjeraju prema nadstvarnim, herojskim ili božanskim ciljevima, često se upotrebljavaju alegorijski prikazi ideja s pomoću velikih monolitnih oblika, velikog snažnog heroiziranog akta, izražajnih pokreta, zatvorene forme, stroge linearnosti i simetrije u kompoziciji. Jedan je od najizrazitijih i najvećih predstavnika ove struje u slikarstvu Ferdinand Hodler. Kod njega kao i kod drugih zauzima istaknuto mjesto nacionalno-historijska tematika »koja najčešće stoji u znaku simbolično pretjeranog patriotizma«⁷; na primjer kompozicija »Povlačenje kod Marignana« iz 1900, slika »Wilhelm Tell« iz 1898. ili slični primjeri drugih autora, kao freska »Nibelungen« iz 1909. Albina Egger-Lienza. Te smo pojave uobičajili nazivati historijskim slikarstvom, kad su se javljale u 19. stoljeću i slikarskoj poetici onoga doba.

Smjer monumentalizma na početku 20. stoljeća obuhvaća geografski prilično široko područje, ali još nije svugdje identificiran kao karakteristična struja umjetnosti toga razdoblja. Ukus i sklonost publike, te znanstveno-teorijska znatiželja dugo su bili vezani uz štafelajnu sliku, uz takozvano »čisto slikarstvo«, a veliki su dekorativni ansambli upravo zbog dekorativnosti, narativnosti ili alegoričnosti bili otklonjeni kao predmet interesa. Stoga se teško probija sveobuhvatniji pogled na ova sla-

5

Volker Plagemann. Bismarck-Denkmal. (U:) Denkmäler im 19. Jahrhundert. Prestel-Verlag, München 1972, str. 230.

6

Richard Hamann, Jost Hermand, bilješka 1, str. 364. — S ovim okretom u etičko i nadindividualno povezano je oštro suprotstavljavanje solipsizmu kasnih devedesetih godina, što je izazvalo pravi kulturni rat, u kojem su, na primjer, Slevogt i Corinth gotovo proglašeni strancima.

7

Isto, str. 374.

bo poznata djela.⁸ Jedan od primjera, i ne samo jedan, pružila je zanimljiva izložba »Ottant'anni di allestimenti alla Biennale« u okviru venecijanskog Bijenala 1978. godine⁹, prezentirajući vrlo in-struktivan dokumentacioni materijal. Kronološki pregled i rekonstrukcija pojedinih izložaba Bije-nala dala je niz podataka relevantnih za povijest umjetnosti. Primjerice na 7. bijenalu, održanom 1907. godine, Giulio Aristide Sartorio radi za cen-tralni paviljon dekorativni ciklus od četiri velike i deset manjih kompozicija s alegorijski prikaza-nim temama: svjetlost, tama, ljubav i smrt.¹⁰ Po namjeni, vremenu nastanka, formatu, temi, mo-tivima klasične mitologije i nekim općim temama iz života (vita umana), po monumentalizaciji akta, sumarnosti, linearnosti i uopće oblikovnim karak-teristikama taj ciklus pripada struji monumen-talne umjetnosti. Ciklus je samo jedan od više pri-mjera iz opusa Sartorija, koji je, ne valja zabora-viti, boravio u Weimaru kao profesor na akade-miji od 1896. do 1899. godine.

Pokušaj da se pojava njemačkog monumentaliz-ma smjesti u širi europski kontekst istorodnih po-

8

Vrlo zanimljivo i slično mišljenje o reprezentativnom historij-skom slikarstvu zastupa Olga Maruševski u rukopisu »Kulturni i prosvjetni program Ise Kršnjavija na zidovima Palače u Opa-tičkoj ulici 10«, str. 13. »Danas nam se čini da je stilu svečane zlatne dvorane primjereno upravo Medovićevo povijesno sli-karstvo. Ono je tako reći sve do nedavna bilo osporavano kao vrijednost, jer se o njemu sudilo sa stajališta suvremenog, današnjeg poimanja. To je slikarstvo s prizvukom poricanja i odbijanja svrstavano u reprezentativni i zbog toga manje vrije-dan dio hrvatskog slikarstva (za razliku od intimne bilješke ili pejzaža, a zaboravljalo se pri tom na reprezentativnu arhitektu-ru i prostore kojima je bilo namijenjeno.«

O problemima »historijskog slikarstva« u aspektu historio-grafske metodologije zanimljiva je bilješka 29 teksta: Zlatko Posavac. Estetički nazori hrvatskog realizma, Rad JAZU, knj. 380, Zagreb 1978, poglavlje 5, str. 385: »O genreu 'historijskog slikarstva' u Hrvata nemamo nikakvih sustavnih, a još manje analitičkih i kritičkih studija. Prema njemu je odnos pun pred-rasuda, i kad je pozitivan i kad je negativan; i u laičkim, a podjednako i u stručnim krugovima. U novije doba ta se djela ne reproduciraju, ne izlažu, niti estetički (a ne tek ideološki) argumentirano interpretiraju, izostali su pristupi bez likov-njačke doktrinarosti, pa su stoga praktično sve nedostupnija i stručno-kritičkom i plebiscitarno-laičkom sudu javnosti. Za ovo područje nužno je također uvesti niz drugačijih, objektivni-jih, modernijih, raznolikijih kriterija u hrvatsku likovnu historio-grafiju. Mimoilaženje i prešućivanje 'ne-elitističke' likovne pro-dukcije nije znanstvenjački objektivno, a ni kritički selektivno pouzdano, niti opravdano sociološko-estetički.«

9

Izložba je održana u Ca'Corner della Regina, od 2. VII do 15. X 1978. Autor je Giandomenico Romanel'i, organizacija Archivio storico delle arti contemporanee.

10

Reprodukcije u Modelli d'Arte decorativa, 1/1908, table 22—26.

java učinio je J. A. Schmoll gen. Eisenwerth. On navodi primjere paralelnih strujanja u Francuskoj i Skandinaviji, spominje našeg Ivana Meštrovića, generalizira razmaknuvši vremensku granicu i proširivši ga na ekspresionizam: »Skulpturalni i arhitektonsko-spomenički monumentalizam u europskoj umjetnosti između 1890. i 1930. legitimna je usporedna struja između simbolizma, Jugend-stila i ekspresionizma, u kojima sudjeluje i s kojima dijeli crte kako nacionalnog tako i egzoti-čnog arhaizma.«¹¹

Značajno je međutim kako se monumentalizacija ne zadržava samo na velikim formatima, dekora-tivnim ciklusima, arhitektonsko-skulpturalnim spo-nenicima, nego se može prepoznati i na djelima drugih slikarskih vrsta: od uobičajene štafelajne slike preko grafičkog lista i plakata do ilustracije knjiga, plaketa, medalja i dr. To ipak govori o stilogenim elementima ove struje koja nije napros-to zbir dimenzijom velikih umjetničkih djela.

2

Nije teško identificirati pojavu struje monumen-talne umjetnosti Moderne u Hrvatskoj. Deskrip-cije iz Hamann—Hermondove knjige neprestano izazivaju »domaće« asocijacije. Opisi kao da se često odnose na pokret što se rasplamsao unutar jugoslavenski orijentiranog Društva hrvatskih um-jetnika »Medulić«, posebice na Meštrovića, ali i nekolicinu drugih umjetnika. Taj pokret ne zah-vaća cijelo Društvo, već samo najuži krug oko Meštrovića, dok Društvo u cjelini pruža sliku raz-novrsnih strujanja, kao što je bio slučaj s Hrvat-skim salonom i Lodom, što su primjećivali i su-vremenici.¹² Može se zamijetiti tendencija da Meštrovića i umjetnike oko njega, čija djela čine jed-nu stilsko-tematsku cjelinu, nazivamo Grupa »Me-dulić«, dok bi Društvo »Medulić« označivalo i obu-hvaćalo sve umjetnike koji pripadaju Društvu. Tendencija potječe iz potrebe da se udarna gru-pa razlikuje od cijelog Društva, ali diferencijacija termina, čini se nesvjesna, nije najsretnija, ni u dosadašnjoj praksi konzekventna.

11

J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Franz Metzner und der Monu-mentalismus seiner Zeit. Katalog izložbe: Franz Metzner, ein Bildhauer der Jahrhundertwende in Berlin—Wien—Prag—Leip-zig, München, Museum Villa Stuck, 1977, str. 11.

12

»Zna se da kod Medulića kao i kod Lade ima naj-različitijih umjetničkih struja, jer to nisu dvije škole, već dva društva...« Antun Gustav Matoš, Kritika ili pamflet? Šport i umjetnost, 1/1912, br 5, str. 9—10.

Društvo hrvatskih umjetnika »Medulić«¹³ nema umjetničkog programa, a koheziju snagu daju mu političke ideje u prvom redu. To su — najkraće rečeno — ideje o ujedinjenju južnoslavenskih naroda suprotstavljene politici i ciljevima Austro-ugarske Monarhije. Umjetnici pristupaju Društvu postupno, izlažući na skupnim izložbama, i napuštaju ga prešutno, pa se stoga teško postavljaju granice u pogledu broja članova. Situacija postaje zamršenija kad je riječ o djelima i njihovim osobinama, jer, kao što je već napomenuto, postoje različite struje, a ponekad i djela različitog karaktera unutar opusa jednog umjetnika. Mirko Rački, na primjer, izlaže s »Medulićem« ciklus za ilustracije Dantea paralelno s ciklusom Kraljevića Marka. Vrijeme nastanka tih djela, u ovom slučaju efemeran podatak, ne pomaže pri stilsko-tematskoj orijentaciji.¹⁴

Društvo hrvatskih umjetnika »Medulić« osnovano je u Splitu na Prvoj dalmatinskoj umjetničkoj izložbi (30. IX — 31. XI 1908) jednostavno pretvorivši relativno velik broj izlagača u svoje članove.¹⁵

Središnja je ličnost u društveno-organizacijskom smislu Emanuel Vidović, na čiji nagovor pristupa

13

Društvo hrvatskih umjetnika »Medulić« prva je organizirana hrvatska umjetnička grupacija kojoj je priređena velika retrospektivna izložba prije gotovo dva desetljeća; u organizaciji Moderne galerije održana u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu 1962. godine. Autor izložbe i kataloga dr Vesna Novak Oštrić. Katalog sadrži temeljne informacije i dokumentaciju, te bi se moglo reći da je djelovanje Društva znanstveno obrađeno. Ostalo je ipak dovoljno otvorenih pitanja koja obično ne može riješiti jednokratno, k tomu još pionirski, znanstveni zahvat. U prvom redu pitanja stilske, odnosno stilističke naravi, geneze oblika i njihova podrijetla; zatim koordinate položaja unutar hrvatske umjetnosti i njezina »europskog konteksta«. Poslije izložbe došlo je do procvata svjetske stručne i znanstvene literature posvećene problemima umjetnosti s početka 20. stoljeća, što je donijelo i niz novih pogleda, koncepta, nove klasifikacije, valorizacije i revalorizacije, koje nesumnjivo utječu i na odnos spram paralelnih pojava i u hrvatskoj kulturi.

14

Mirko Rački, koji pripada jezgri Društva od samog početka, izlaže dvaput na izložbama »Medulića« svoje crteže za Danteovu »Božanstvenu komediju«, premda su oni nastali po narudžbi i uputama Ise Kršnjavija, mahom prije osnutka Društva »Medulić« i potpuno mimo njegove ideološko-političke strukture. Njih je čak na rimskoj izložbi 1911. otkupila talijanska vlada pa Rački u tijeku 1911. godine radi drugu seriju, dakle u vrijeme postojanja Društva »Medulić«. Ovu pak seriju izlaže najprije u Amsterdamu 1912. a zatim, po želji Ise Kršnjavija, u »suprotnom taboru« — na izložbi Društva umjetnosti u Zagrebu 1913. godine.

15

»Glede osnivanja našeg društva gotova je stvar... Sada smo odabrali odbor od 6 liica.« Pismo Emanuela Vidovića Ivanu Meštroviću od 22. XII 1908, Arhiv Ateljea Meštrović, br. 834.

Vlaho Bukovac, prvi predsjednik Društva.¹⁶ Otkupljeni radovi znače početak skupljanja fundusa današnje splitske Galerije umjetnina. U povodu izložbe objavljena je revija »Split i Prva dalmatinska umjetnička izložba 1908« u izdanju Duje Balavca; nisu zaboravljeni ni društveno-zabavni aspekti manifestacije i, može se ukratko reći, potihvat je uspio dobivši velik publicitet.

Daljnje izložbe Društva »Medulić«¹⁷ kontinuirano okupljaju velik broj umjetnika, a profil se Društva naglo proširuje od regionalnog na jugoslavenski. Već na trećoj izložbi (Zagreb 1910) s »medulićevcima« izlažu slovenski i srpski slikari, i gosti iz Češke, u Rimu su u srpskom paviljonu pomiješani sa Srbima (1911), a u Beogradu nastupaju zajedno s drugim južnoslavenskim nacijama na izložbi koja, uostalom, nosi jugoslavensko ime. Ipak se često ističe »dalmatinski« karakter Društva čime se hoće naglasiti njegova suprotstavljenost zagrebačkom Društvu umjetnosti, odnosno, suprotstavljenost Splita i Zagreba, Dalmacije i uže Hrvatske, što je spretna politička manipulacija, na koju vrlo brzo reagira Matoš.¹⁸

Ivan Meštrović postaje istaknuta središnja figura, i oko njega se formira jezgra Društva (»naša glava«, kako Meštrovića naziva Krizman¹⁹). Velik propagandni aparat prati manifestacije. Raste broj tekstova u dnevnim listovima: kritike, polemike, mnogo kratkih ali vrlo efikasnih bilježaka. Osniva ju se časopisi, javljaju glasnogovornici, zagovornici... i već suma suhih bibliografskih podataka može danas jasno pokazati da je uspješno provo-

16

»Bukovac u početku nije htio pristati i u opće bio je hladan za stvar, ali kada sam mu kasnije prikazao svrhu bio je oduševljen«, isto.

17

Ljubljana 1909—1910, Zagreb 1910, sudjelovanje na međunarodnoj izložbi u Rimu 1911. i četvrtoj jugoslavenskoj umjetničkoj izložbi »Lade« u Beogradu 1913. godine.

18

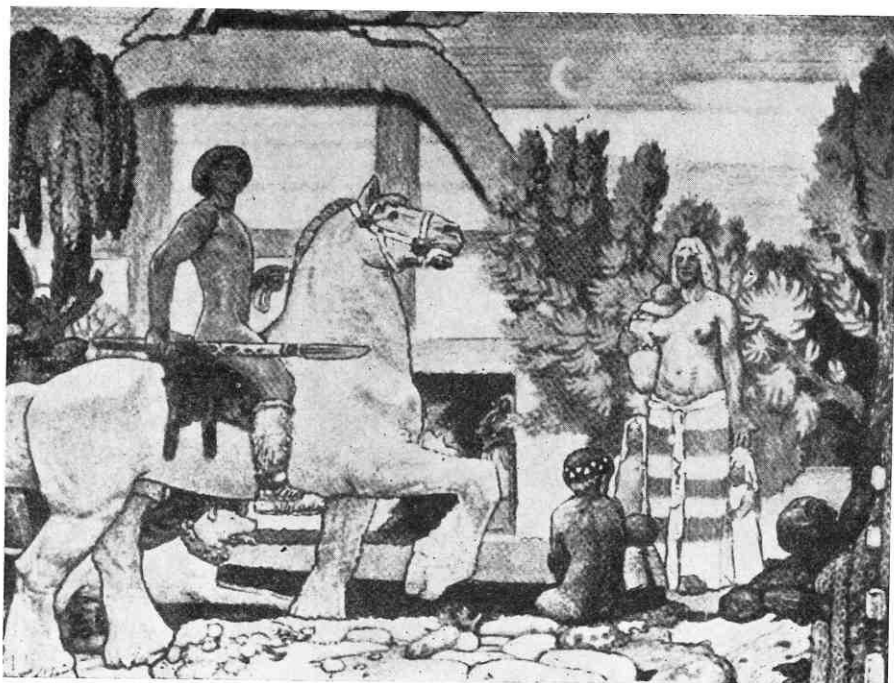
»Već odavno postoji nastojanje da se omalovaži i osramoti ne samo ono što je u Zagrebu trulo, već i ono što je lijepo i korisno u Zagrebu. Već davno postoji tendencija da se sistematski hvali i uzvisuje Meštrović i njegovo društvo Medulić, i da se sistematski grdi i napada zagrebačka umjetnost.« Antun Gustav Matoš, Kritika ili pamflet. Šport i umjetnost 1/1912, 5, 9—10.

19

Pismo Krizmana Meštroviću od 22. II 1913. Arhiv Ateljea Meštrović, broj 1320.



mirko rački
skica za plakat, 1905.



fritz erler
iz germanske prošlosti, 1913.



ciran kulturno-umjetnički zamah u službi političkih ciljeva. Umjetnošću maskirana »politička akcija« — kako bi se danas reklo — inicirana, organizirana, financirana itd. na tlu i protiv — K.u.K. Monarhije.

U tijeku prvoga svjetskoga rata djelovanje grupe u zemlji prestaje, a jezgra — nešto smanjena, bez Vidovića i Krizmana — živi u inozemstvu: Meštrović u Rimu, Parizu i Londonu; Rački, nakon kratkog rimskog boravka, u Ženevi; Kljaković također u Ženevi (radi kod Hodlera); Rosandić nakon kraćeg rada za nišku vojnu cenzuru živi u Italiji, Švicarskoj i Engleskoj. Dešković se također kreće na liniji Rim—Švicarska—Pariz. Umjetnici politiziraju, svaki na svoj način, uglavnom u skladu s Jugoslavenskim odborom. Rački dalje razvija svoj kosovski ciklus, dok Meštrović — član Jugoslavenskog odbora — napušta jugo-nacionalizam za volju općeljudskih ideja i religiozne tematike.

Vidović dotle radi svoje tihe slike u opustjelom Splitu, a Krizman u Zagrebu godine 1915. predlaže osnivanje »Proljetnog salona«.²⁰

Poslije rata opet će jedanput Društvo »Medulić« (predsjednik Meštrović) organizirati izložbu iz propagandnih razloga. Na brzinu formirana, imala je eksplicitno više političke nego umjetničke ciljeve.²¹ Putovi su se umjetnika u međuvremenu razdvojili, prošlo je doba mladenačkih zanosa, a »ideje vodilje« izgubile su svoj *raison d'être*, i uskoro se čak — blamirale. »I tako se dogodilo da je Meštrović dekorirao jednu smiješnu balkansku državotvornu megalomaniju...«²² ...i ne samo Meštrović.

3

Kad bi bilo moguće danas rekonstruirati izložbe Društva hrvatskih umjetnika »Medulić« prikupivši sva na njima izlagana djela, opća bi slika bila vrlo šarena, što je uostalom također slučaj s Hrvatskim salonom, i sličnim pojavama u većim europskim centrima. Ipak se unutar »Medulića« iskristalizirala jedna umjetnička struja koja je našla adekvatni izraz jugoslavenskoj nacionalističkoj ideologiji. Na čelu te struje, i na njezinu sreću, stoji Ivan Meštrović, koji je u punoj mladenačkoj snazi svojim izrazitim kiparskim talentom prevladao formule i — tendencioznoj poetici usprkos — ostvario najviše kiparske domete. Kosovski ciklus, tematski prisutan u hrvatskoj umjetnosti već historijskim slikarstvom Quiquereza i Ivekovića,

20

Slavko Batušić, Djelo Tomislava Krizmana, Katalog retrospektivne izložbe, Izdavački zavod JAZU, Zagreb 1954, str. 8.

21

»Nakon rata došle su izložbe s političko-propagandnim karakterom. Udruženje 'Medulić', pod predsjednikom Meštrovićem i potpredsjednikom Vidovićem, organiziralo je 1919. u Splitu 'Izložbu jugoslavenskih umjetnika iz Dalmacije'. Izložba je imala značaj kulturno-umjetničke manifestacije dalmatinske umjetnosti, orijentirane prema kopnu (Zagreb, Beograd), nasuprot talijanskoj propagandi o nedjeljivosti dalmatinske umjetnosti i kulture od lava sv. Marka. Italija je tada zauzela veći dio naše obale; došla je D'Annunzijeva riječka tragikomedija, i ovakav manifest i protest dalmatinskih umjetnika, na čelu s već svjetski poznatim Meštrovićem, bio je potreban, naročito s obzirom na savezničke flote, koje su se upravo na'azile u Splitu.« Duško Kečkemet, Emanuel Vidović. Matica hrvatska, Zagreb 1959, str. 31.

22

Miroslav Krleža, Ivan Meštrović vjeruje u boga. Književnik, 1/1928, br. 3, str. 73—85.

inspirira ideju velikog hrama, jedinstvenog arhitektonskog i skulptorskog koncepta. Za njega Meštrović radi figure, najprije izložene u Beču, a potom u Zagrebu i Rimu. Centralna ličnost ansambla jest Kraljević Marko, tema i slikarskog ciklusa od sedam kompozicija golemih dimenzija (Mirko Rački, Ljubo Babić, Tomislav Krizman). Meštrović i grupa mladih radili su nekoliko mjeseci 1910. godine u Umjetničkom paviljonu²³, i tako reći u jednom dahu načinili izložbu poznatu po Vojnovićevu geslu »nejunačkom vremenu usprkos«. Izlagao je velik broj umjetnika djela različitih značajki, ali temeljni ton daju historijske teme kosovskog ciklusa. Veći dio tog ciklusa bit će prenesen u paviljon Kraljevine Srbije na međunarodnu rimsku izložbu, gdje Meštrović dobiva nagradu za skulpturu.

Neosporno je i na prvi pogled vidljivo da Meštrovićev Vidovdanski Hram, po ideji, konceptu i detaljima, pripada struji monumentalne umjetnosti, kako je definiraju i deskribiraju autori djela »Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart«. Sve karakteristike su tu: ideologizirani i politizirani koncept, nacionalna mitologija, arhitektonsko-skulptorsko shvaćanje spomenika-hrama »kao hrama religije krajnjega požrtvovanja«, utjecaj starih kultura (Egipat, Rim), legenda, alegorijsko-simbolični prikazi, monumentalizacija i heroizacija ljudskog akta, titanizam, stilizacija... pa čak se i činjenica da hram nije izveden uklapa u kompleks fenomena kulturnopovijesnog sklopa monumentalne struje. Riječ je, dakle, o monumentalizmu jugoslavenski orijentiranog dijela hrvatske Moderne, kojemu je porijeklo evidentno.

Jedan od istaknutih predstavnika monumentalizma u Njemačkoj i Austriji bio je Franz Metzner. Njegovo se djelovanje u Beču odvija od 1903. do kraja 1906. godine. Meštrović ondje boravi od 1900. do 1907, kad odlazi u Pariz, ali ne prekida veze s Bečom, izlažući s bečkom Secesijom.²⁴ Imao

23

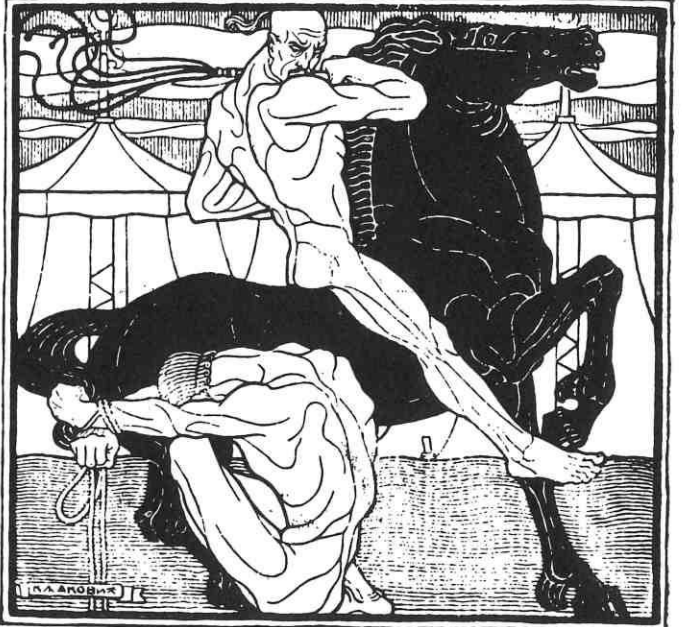
»Zajedno smo radili u Umjetničkom paviljonu, zajedno se hranili, a za pokriće materijalnih troškova, za platno, boje i sadru, dali smo ja i Rački od zarade na našoj izložbi... Kuhale su nam i slale hranu Krizmanova majka i sestra, samo uz naplatu stvarnih troškova. Dakle, jedna mala komuna.« Ivan Meštrović, Uspomene na političke ljude i događaje. Matica hrvatska, Zagreb 1969, str. 17.

Ciklus se sastoji od kolos-figure Kraljevića Marka i drugih skulptura fragmenata za Vidovdanski hram, te već navedenih velikih slika, također s temom Kraljevića Marka.

24

»...njegova povezanost sa secesijom ostaje karakteristična za čitavo rano razdoblje, a osjećat će se još dugo, kad već njenih bitnih značajki neće biti.« Željko Grum, Ivan Meštrović, 2. izd., Zagreb 1969, str. XIV.

СМРТ СМАИЛА-АГЕ
ЧЕНГИЈИКА
ПЈЕСАН ОД ИВАНА МАЖУРАНИКА
СА ИЛУСТРАЦИЈАМА ЈОЗЕ КЛЈАКОВИКА



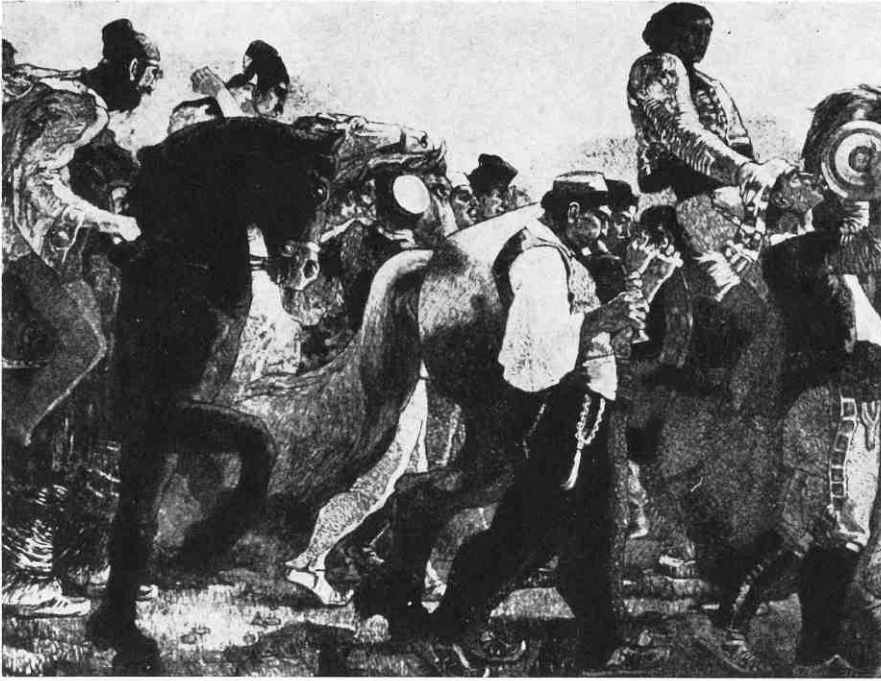
ЗАГРЕБ 1923

25. (ТИРИЛИЦОМ 12.) ИЗДАЊЕ, КРИТИЧКИ ПРИРЕЂЕНО. НАКЛАДА
„НАРОДНЕ КЊИЖНИЦЕ“

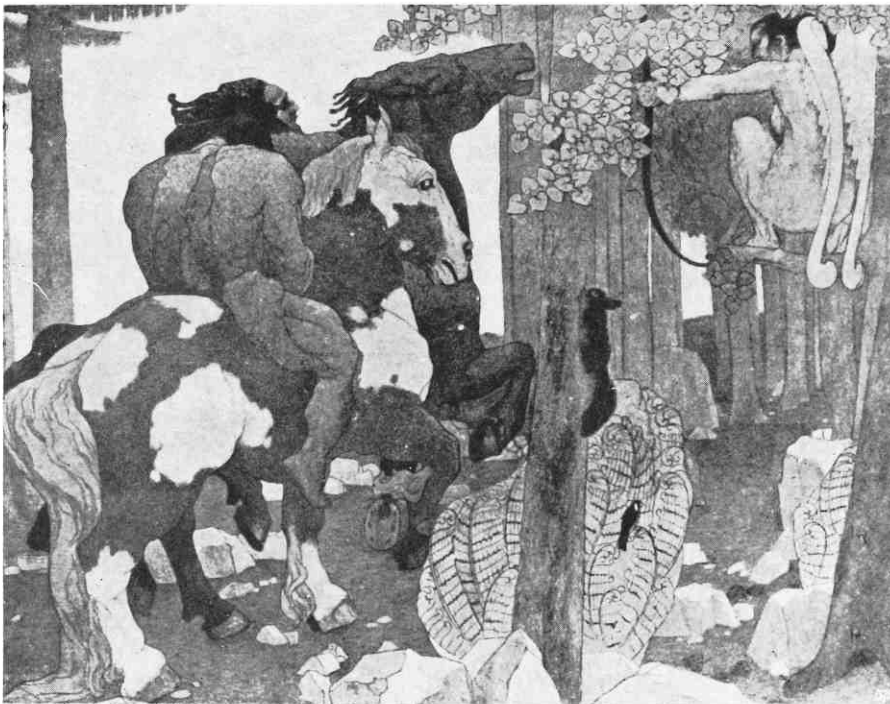
je, dakle, prilike već u Beču vidjeti četrnaest Rodinovih djela na IX izložbi Secesije 1901. godine. Situacija je sasvim podudarna s Metznerovom: i on poslije odlaska »ostaje u kontaktu s bečkim milieum. Njegov je utjecaj na bečku umjetnost trajao do 1911. godine, a vezu sa secesionistima je održavao i kasnije.«²⁵ Franz Metzner u tijeku svoga bečkog perioda radi pod utjecajem Rodina, u doba kad 1904. godine nastaje nacrt i model zdenca »Nibelungen«. Imao je biti smješten na trg pred glavnom fasadom »Votivkirche« u Beču. Centralnog tlocrta, uzdiže se stepenasto — otprilike onako kako je Meštrović želio postaviti »Zdenac života« — s prstenastim frizom reljefa na poviše-

25

Maria Pöttl-Malikova, Franz Metzner, Leben und Werk. Katalog retrospektivne izložbe, München 1977, str. 18.



ljubo babić
ženidba kraljevića marka, 1910.



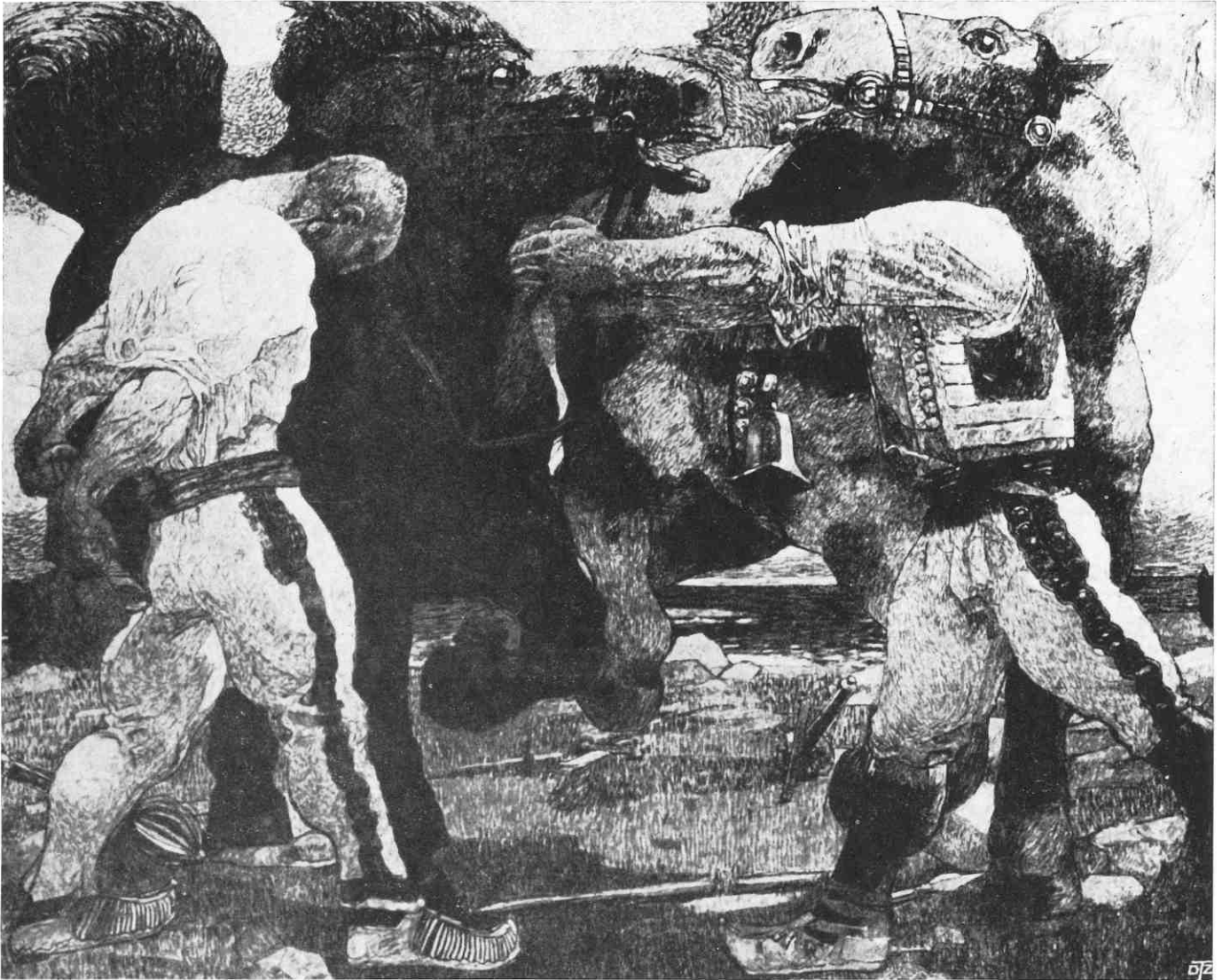
tomislav krizman
marko kraljević i vila ravijojla, 1910.



nom dijelu. Reljefe sačinjavaju aktovi u različitim položajima; pojedinačne figure i parovi. Zdenac »Nibelungen« svojim smještajem u ambijent, centralnim tlocrtom, motivima i obradom reljefa neizbježno podsjeća na Meštrovićev sjajan »Zdenac života« pred Hrvatskim narodnim kazalištem u Zagrebu (1905).

Kao što je već rečeno, nacrti i gipsani modeli za zdenac »Nibelungen« nastaju 1904. godine, ali do definitivne izvedbe dolazi tek poslije Metznerove smrti, kad je postavljen u Jabloncu, dok danas stoji u bavarskom mjestu Neugablonz.

Iste, 1904. godine, Metzner izlaže na XX izložbi bečke Secesije čiji je redoviti član od 1903, a koju će napustiti zajedno s Klimtom 1905, kad se grupa secesionista odvojila od Secesije. To je dakle bila »druga secesija«, kako bi se u nas reklo. Na spomenutoj izložbi Metzner dobiva odvojeni prostor, i tu već oblikuje svoje »plastične i arhitektonske predodžbe«. Iz predvorja s dekorativnim nizom atlanta ulazi se u centralni glavni prostor, gdje je na sredini smještena alegorijska figura »Zemlja«, dok su na zidu visoko uokrug postavljene također atlanti, kao fingirani nosači vijenca (kakve će Metzner izraditi za Plečnikov »Zacherl-



haus« u Beču 1905). Maria Pözl-Malikova, koja je u najnovije doba svojim istraživanjima i tezama pridonijela revalorizaciji Metznerova opusa, misli da je »stroga, opora rotunda, oblikovana kao arhajska hram«, anticipirala »osnovnu koncepciju spomenika Bitke naroda«. ²⁶

U razvitku Metznerove ideje arhitektonsko-skulpturalnog spomenika značajno mjesto zauzima berlinska Palača Rheingold arhitekta Bruna Schmida (uništena u drugom svjetskom ratu). Nastala

26
Isto, str. 16.

1906. godine, zamišljena kao javni prostor okupljanja i muziciranja, imala je više velikih dvorana čiju bogatu plastičnu dekoraciju izvodi Metzner. »Iz vatrogasnih razloga bio je ovaj 'posvećeni prostor više društvenosti' na kraju pretvoren u vinski lokal.« ²⁷ Fotografije enterijera i eksterijera kao i gipsanih modela pokazuju reljefe frapantno slične djelima Ivana Meštrovića i Tome Rosandića. Aktovi karakterističnih pokreta, hipertrofirana muskulatura, pa čak i ona nama dobro poznata stilizacija draperija i kose, lako bi zaveli

27
Isto, str. 66.



na pogrešnu atribuciju tih reljefa Ivanu Meštroviću. Slična je situacija s fotografijom što prikazuje Metznerovu dvoranu na izložbi u Beču 1908. godine; mogla bi figurirati kao fotografija neke Meštrovićeve izložbe!

Rad na spomeniku Bitke naroda, što ga je Metzner također izvodio s arhitektom Brunom Schmitzom, odvijao se u svojoj prvoj etapi 1906. godine u Beču.²⁸ Mogućnosti direktnog kontakta s Meštrovićem još su, dakle, postojale.

Utjecaj Metznera na mladog Meštrovića uzimali su neki raniji kritičari kao po sebi razumljivu činjenicu dok su drugi, među njima i suvremeni stručnjaci, ograđivali Meštrovića od tog utjecaja.

28

Isto, str. 18.

Dopuštaju doduše ponekad mogućnost »recipročnog« djelovanja, premda Meštrović sam »nije cijenio Metznerove skulpture«.²⁹

Teško se može pretpostaviti da trinaest godina mlađi Meštrović, još student, kad Metzner postaje profesorom Akademije za primijenjenu umjetnost, može uzvratiti stilogenim utjecajem. Ne treba, osim toga, zaboraviti da Metzner dolazi u Beč iz Berlina, a Meštrović iz Splita! Njegovo pak mišljenje o Metzneru ne bi nikako moglo biti mjerodavno za istraživanja geneze oblika.

Metzner je, i ne samo on, poslije prvoga svjetskog rata politički i umjetnički diskvalificiran od njemačke povijesti umjetnosti,³⁰ pa je možda stoga učinjen napor da se ime Meštrovića odvoji od njega. Činjenica je, međutim, da i Metzner i Meštrović pripadaju istoj umjetničkoj struji, da je Meštrović najvjerojatnije ušao u tu struju posredstvom Metznera, i da je, usprkos sličnosti s njim, ostvario potentan vlastiti izraz. Njegova skulptura unatoč »stilizmu« ostaje znatno realističnija od Metznerove, a u svojim najboljim trenucima živi punom sugestivnom skulptorskom snagom. Prihvatiti činjenicu da Meštrović pripada struji monumentalne umjetnosti zajedno s Metznerom ne znači devalvirati njegovo djelo. Dapače, s Meštrovićevim monumentalizmom hrvatska umjetnost ravnopravno i ažurno sudjeluje u europskim kulturnim kretanjima. Što se Meštrović služio izrazito njemačkom, odnosno austrijskom, politiziranom stilistikom u službi suprotnih, jugo-nacionalističkih, protu-njemačkih i protu-bečkih ciljeva, doista jest paradoks! Krleža ga već 1916. godine zapisuje,³¹

29

Duško Kečkemet. Ivan Meštrović. Spektar, Delo, Zagreb, Ljubljana 1970, str. 14.

30

Wilhelm von Bode, Die Grossmannssucht in der deutschen Kunst. Kunst und Künstler, 19/1920—21, str. 140 i dalje.

31

»Kasnoga proljeća godine 1914, kada se je na mletačkom Bienalu pojavio Ivan Meštrović u ulozi Proroka sa Vidovdanskim hramom, u izlogu kavane 'Pariz' prisutni: dr. Lujo Thaler, dr. Đuro Szabo, Juraj Demetrović i Zofka Kveder Jelovškova. Tema razgovora: Mesijanstvo Ivana Meštrovića. Da li je Ivan Meštrović prorok dinarske rase, vidovdanski žrec, neka vrsta našeg rasnog nadčovjeka pred kojim je pokleknula čitava Evropa? Misli, način i teme Koste Strajnića, Mitra Mitrinovića, Ive Vojnovića, Milana Marjanovića, Andrije Milčinovića, Račkoga, Dragana Prohaske itd. Svi su unisono protivu Čerine, protivu Vihora, kao suviše glasne, revolver-žurnalističke galame.

Moje teze u razgovoru s tim adeptima čudne estetske sekte, traju već nekoliko mjeseci, a glase kao negacija ove zbrkane retorike. Negacija ne posve mehanička, ali dosljedna

a ponavlja poslije drugoga svjetskog rata: »Kada je lord Robert Cecil, prigodom otvaranja Meštrovićeve izložbe u londonskom Albert and Victoria Museum (24. VI 1915), zatražio od 'barbarske Njemačke da najprije proizvede jednog umjetnika kao što je Meštrović, a tek onda da će Velika Britani-

i postojana: da tu nema rasne ideologije ni ideja, ni vidovdanskog misterija, ni mesijanstva, nego da se radi u prvom redu o bečkoj Secesiji i to, na žalost, sasvim običnoj i sasvim banalnoj Secesiji, a zatim o Metzneru u prvom redu i o Bourdelleu. Diskusije traju gotovo svakog dana kod crne kave. Dosadila mi je ta provincijalna fetišistička brbljarija i tako sam jednoga dana donio svoj mefistofelski đavolski stroj, i postavio ga na stol kavane Pariz. Iz jednog broja njemačkih nekakvih ilustracija i nekih kataloga, montirao sam u jednoj mapi na kartone detalje Metznerovih heroja, udovica, junaka, u gestovima patetičnim onog monstruoznog spomenika, podignutog u slavu bitke kod Leipziga godine 1813.

Demonstrirajući na kartonima, pitam gospodu: šta je u ovim stvarima rasno, jer sam taj svoj preparat bio montirao kao snimke velikog proročkog vidovdanskog hrama Meštrovićevog u detaljima. Stvar je bila dobro kaširana. Domobranski nadporučnik Branko Knežević, pjesnik i moj prijatelj iz djetinjstva, ne znajući o čemu se radi, montirao je te Metznerove figure u neku vrstu albuma savršeno. On se kao cacheur u to razumio, bio je neka vrsta talenta za takve stvari.

Lujo i Zofka, Đuro i Juro unisono: patos, melankolija, emfaza bola, grčeviti zamah, volja za rasnom pobjedom, arhaizirani ilirski praslavenski tipovi, rasna dinamika, duboka bol nad vjekovnim porazima, vjera u nacionalno uskrsnuće, rasna, genijalna inspiracija, prkos potlačene južnoslovenske rase obasjane Lazarskim nimbusom, kosovsko mlijeko (a to je upravo ono mlijeko, koje mi Zagorci nismo sisali), misterij ove tragedije, koja značenuje naše političko i kulturno Uskrsnuće itd. itd.

Pustio sam gospodu da me pljuskom svojih poetskih dokaza, ad oculos, dobro zavrtlavaju. Sve nas, kod tog kavanskog stola, ponio je iskreni zanos ovog dokaznog postupka, jer tu nije bilo nikakve mogućnosti uzmaca. Čitav répertoire kobnih zabuda duha i ukusa, in statu nascendi a nažalost i političkih programa.

I kada se sve to svršilo po principu, po starom generalskom austrijskom principu: 'Die Herren bitte aussprechen lassen', došlo je do obrata. Onda sam ja otvorio svoj špil sa vlastitih šesnaest asova. Tableau! — Naime, sve bi to, što su gospoda tako lijepo 'odkrasnoslovila', kagbirekli, štimalo, priznajem, samo jedna stvar ne štima, a ta je, na žalost, elementarna: ne radi se o Ivana Meštrovića Vidovdanskome Hramu, nego o spomeniku Leipziške Pobjede, od Metznera. Nije to, nažalost, Vidovdanski Hram, nego 'Völker-schlacht-Denkmal'! . . .

Gospoda mi nijesu povjerovala, dakako, a onda su se, ne znam zašto, svi korporativno uvrijedili, i što je najžalosnije: ostali su da dalje dosljedno deru svoju kozu.

Paradoksalno je, da se ti tipovi naše inteligencije i danas smatraju clair-voyantnim ideolozima naše rase. Kada sam neki dan objašnjavao jednome od ovih svojih partnera što je zapravo austrijska kasarna i kakvu ulogu igra u toj austrijskoj kasarni i naša bijedna inteligencija, on se uzvišeno smješkao. Ja da negativno preuveličavam epizode! Sve su to potpuno neznačajne epizode! Treba vjerovati u vječnost. Eto, nisam imao, veli, pravo! Meštrović je u Londonu pobijedio, a ja ne razumijem, veli, o čemu se radi. Ja sam kao Zola: zanima me samo negativna strana života, tj. blato!«

Miroslav Krleža, Davni dani, Zapisni 1914—1921. Sabrana djela, Zora, Zagreb 1956, str. 132—135.

ja moći da diskutira o germanskim zahtjevima' R. Cecil kao političar nije imao pojma da u djelu I. Meštrovića slavi tipičnu secesionističku bečku skulpturu.«³² Mogli bismo dodati: ne samo bečku, nego u svojoj biti njemačku, prusku!

Moderne interpretacije likovnih umjetnosti ranog 20. stoljeća, njihova periodizacija i klasifikacija, nedvojbeno potvrđuju davne prosudbe i ocjene Miroslava Krleže u odnosu na zbivanja u hrvatskoj umjetnosti kojima je bio superiornim svjedokom.

Ne valja, međutim, zaboraviti da je Krleža u eseju »Ivan Meštrović vjeruje u boga«, gdje se razračunava s Meštrovićevim političkim konceptom, napisao zanosne stranice o njegovoj skulpturi. Stranice, koje za Meštrovića nedvojbeno znače više od svih nepreglednih panegirika njegovih glasnogovornika — laudatora. Krleža kasnije — usmeno i pismeno — također odvaja političku od umjetničke fizionomije Ivana Meštrovića i različito ih valorizira.

Jezgra Društva »Medulić« ima svoje korijene u bečkoj umjetnosti prijeloma stoljeća. Gotovo je svaki pojedinac boravio u Beču, a kontakti su već ondje među njima uspostavljeni. Karakteristike austrijske umjetnosti mogu se prepoznati u opusima gotovo svakoga od njih, bilo da je riječ o motivima, pojedinim likovnim frazama ili općem duhu. Sve to vrijedi, dakako, i za Mirka Račkoga. Bez tih premisa nije moguće razumjeti što se zapravo zbivalo s njegovom umjetnošću.

4

Mirko Rački pripada struji monumentalizma hrvatske Moderne svojim brojnim djelima na povišene teme, odnosno teme iz narodne poezije. Mnogima od tih djela ne znamo sudbinu, ali je moguće rekonstruirati liniju razvitka pomoću skica i fotografija. Monumentalna faza, ili jugonacionalistička faza, ili faza nacionalne romantike, nacionalne mitologije itd., obuhvaća kod Račkoga desetak godina rada, koje se gotovo poklapaju s trajanjem drugog desetljeća našeg stoljeća. Vremenske granice moraju dakako biti shvaćene elastično, jer uvod u taj smjer i njegovo napuštanje prelaze granice desetljeća. Uz to valja neprestano imati na umu da je monumentalizam dominantan, ali

32

Enciklopedija likovnih umjetnosti. Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb 1964, sv. 3, str. 445.



nije jedini način izražavanja tog razdoblja, jer Rački kontinuirano paralelno radi djela drukčijeg karaktera. Paralelizmi i prepletanja, generalno uzevši, karakteristični su za doba Moderne, što se vrlo jasno očituje u opusu Mirka Račkoga. Ipak, može se reći, stanovitim razdobljima dominira jedan oblik ekspresije, a u slučaju monumentalizma ta je dominacija prilično snažna. Međutim, iako je razdoblje relativno kratko, ono se raspada na dva, vremenski gotovo jednaka, dijela. Razgraničuje ih početak prvoga svjetskog rata, odnosno odlazak Račkoga iz Münchena i dolazak u Genèvu (1910—1914 i 1915—1920).

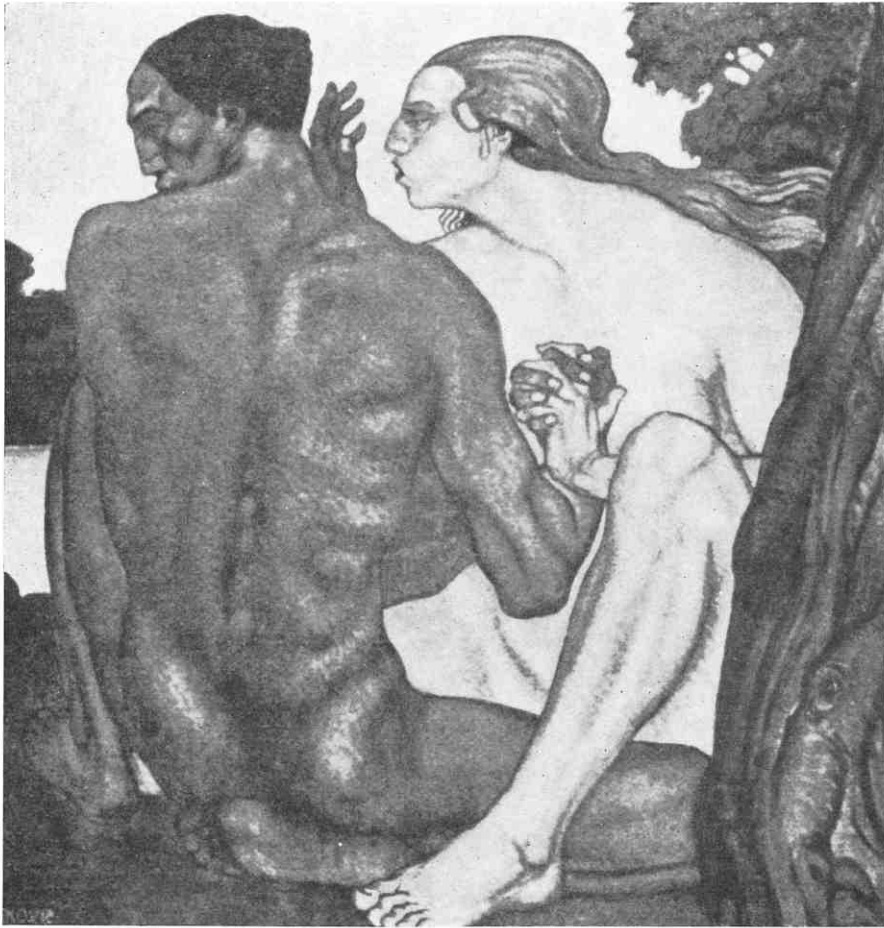
Za boravka u Münchenu Rački se počeo baviti tematikom Mažuranićeva epa »Smrt Smailage Čen-

gića«. Godine 1907. piše Kršnjaviju³³: »Držim da je to lijep posao — da se je vrijedno njime baviti — mislim: ilustracije Čengića. Ona jedna 'raja' budi u mene smilovanje i ogorčenje — a pogotovo jer ta 'raja' još i danas žive svuda po našim krajevima. Crnogorci i Hercegovci što vuku na svojim suhim leđima dasku za Francesku i Afriku u Gružu na parobrod — koji su nekoliko puta došli k meni u Rijeku moleći za koru kruha — izgledniji, bez posla — po 3—4 dana hoda daleko od glad-

33

Izidor Kršnjavi je u rukopisnim bilješkama, koje se nalaze u Arhivu Hrvatske, deklinirao svoje prezime »Kršnjavi, Kršnjavija« a ne »Kršnjavi, Kršnjavoga«, stoga je uputno zadržati oblik koji je on sam preferirao unatoč kolebljivoj pravopisnoj praksi.





Jozo Kljaković
adam i eva, 1919.

ne kuće — doveli su me na ideju da crtam 'Čengi-ća'.³⁴ Smisao za socijalne probleme vidljiv je kod Račkoga više u pismima nego u slikarstvu, no javljat će se povremeno, naročito kasnije, kao idejna podloga nekim djelima. Socijalne su tendencije inkompatibilne monumentalnoj struji Moderne, pa se povlače pred snažnim nadiranjem nacionalističke ideologije jugoslavenstva. Rad na »Smailagi« neka je vrsta uvoda u nacionalnu tematiku, koja započinje motivima iz narodnih pjesama, a u našoj se javnosti bučno javlja ciklusom Kraljevića Marka na izložbi Društva »Medulić« 1910. godine.

Politička orijentacija Račkoga jasna je već sudjelovanjem na izložbi »Lade« u Sofiji 1906, a posebice 1907. godine, kad on šalje svoja djela na izložbu Jugoslavenske kolonije u Beogradu. Koloniji su pripadali umjetnici iz Srbije, Hrvatske, Slove-

nije i Bugarske, a vezala ih je ideja jugoslavenstva. Nadežda Petrović je uporno radila na realizaciji Kolonije, tj. na tome da umjetnici Kolonije dobiju atelijere u Beogradu; obilazila je ministarstva i vodila opširnu korespondenciju s kolegama, poglavito Jakopičem. »Nadeždina želja da se članovi Kolonije okupe u Beogradu odgovarala je tendenciji režima u Srbiji, koji je išao za tim da od Beograda stvori jedan jugoslovenski centar, te su zato Nadeždine molbe i nailazile na odziv zvaničnih lica«, konstatira Katarina Ambrozić u studiji o Jugoslavenskoj umjetničkoj koloniji iz 1958. godine.³⁵ Jesu li »tendencije režima« u Srbiji bile jugoslavenske ili velikosrpske, nije tema ovoga rada, ali jest zanimljiv problem.

35

Katarina Ambrozić, Prva Jugoslovenska umetnička kolonija. Zbornik radova Narodnog muzeja, 2/1956—57, Beograd 1958, str. 261—286.

34

Pismo Račkoga Kršnjaviju od 27. III 1907, Arhiv Hrvatske.

Izložba Kolonije održala se u beogradskom Narodnom muzeju na početku 1907. godine. Pripremali su je Grohar i Meštović. Od hrvatskih umjetnika izlažu budući članovi Društva »Medulić«: Meštović, Krizman, Rački i Katunarić. Rački je izložio dvije ilustracije iz Danteove »Božanstvene komedije« i diptihon »Dobra i zla žena« koji je na ovoj izložbi nosio naziv »Zbilja i pjesma«. Matoš opsežnom kritikom u Hrvatskoj smotri uspoređuje slovenske i hrvatske umjetnike, smatrajući Slovence realistima, impresionistima, slikarima, a Hrvate idealistima, simbolistima, ilustratorima i pjesnicima; »Slovenci gledaju, Hrvati sanjaju«.³⁶

Matošu je najkarakterističniji u tom smislu — Mirko Rački. Piše temperamentno o njegovu diptihonu »Dobra i zla žena« detaljno tumačeći sadržaj. Očito je, međutim, da su mu nedostajali neki elementi »fabule«, za koje saznajemo tek iz korespondencije (već citiranog pisma) Račkoga Kršnjaviju. Za četiri izložena djela Račkoga Matoš kaže da u biti »prikazuju jednu misao: borbu idealizma s realnošću«.

Potkraj 1908. godine — kao što je već rečeno — održana je Prva dalmatinska umjetnička izložba i konstituirano Društvo »Medulić«. Rački sudjeluje u svim tim zbivanjima, živeći sve vrijeme u Münchenu, a tek povremeno boraveći u domovini. Izlagao je s »Medulićem« u Ljubljani 1909/10. godine. U proljeće 1910. priređuje s Meštovićem izložbu u zagrebačkom Umjetničkom paviljonu. Društvo hrvatskih književnika izdaje katalog s predgovorom Ive Vojnovića, te biografskim bilješkama Andrije Milčinovića. Rački izlaže četrdeset djela, među kojima su dva crteža iz »Smrti Smailage Čengića«, sve ostalo crteži i slike na teme »Božanstvene komedije«, te pejzaži, pretežno Rijeke Dubrovačke. Kosovske mitologije i monumentalizma još nema. Izložba je pobudila veliko zanimanje kritike i javnosti, izazvavši polemiku o Meštovićevim nacionalnim motivima. »Pokret«, glavno glasilo Hrvatske ujedinjene samostalne stranke, objavljuje gotovo svaki drugi dan vijesti, bilješke ili članke. Otvorena je cijelog svibnja i lipnja (1. V—25. VI), a zatim odmah počinju pripreme za narednu izložbu Društva »Medulić«.

Grupa oko Meštovića užurbano radi u tijeku cijelog ljeta, pa je izložba pod nazivom »Nejunačkom vremenu usprkos« otvorena u Umjetničkom paviljonu 1910. godine »uoči Svih svetih... lijepim

govorom banovog zamjenika g. Vladimira Mažuranića«.³⁷ Kraljević Marko, heroizirani simbol jugoslavenstva, postaje glavnim junakom izložbe. Rački mu posvećuje ciklus od pet golemih slika širine četiri do pet metara i visine oko tri metra. Slike nose nazive: »Kraljević Marko i Mina od Kostura«, »Kraljević Marko i Musa Kesedžija«, »Turci u Marka na slavi«, »Kraljević Marko ukida svadbavinu« i »Kraljević Marko kaže na komu je carstvo«. Tri su rađene u jakom pokretu krupnih likova hipertrofirane snage mišića, a dvije su relativno mirne kompozicije s brojnim ansamblom figura. Rački prihvaća lik Marka kao čovjeka velike tjelesne snage, kako ga narodna pjesma prikazuje i kakv je tog trenutka potreban ideologiji, odnosno ideologiziranoj umjetnosti. On je tim ciklusom slijedio iste ideje kao Meštović rađeci slikarski pandan skulpturi »Kosovskog hrama«. Slikama golemih dimenzija, snažnog zamaha, nadnaravne veličine ljudskih figura s napetim mišićima, divlje pokrenutih konja... stvorio je Rački cjelinu kojoj pripada jedno od najznačajnijih mjesta unutar struje monumentalnog slikarstva hrvatske Moderne. Velike reljefne forme, jasnih lineariziranih obrisa, djeluju poput udara, dovedene u prvi plan. Iznenađuju »pointilističkom« tehnikom i živim koloritom. No, pointilizam je znatno modificiran; kist nemiran, kraćim ili dužim nervoznim potezima gradi vibrantne površine. Potezi međutim ne stvaraju atmosferu, nego grade plastične forme, pa je njihov oblik podređen strukturi i karakteru predmeta. Oni su, na primjer, kratki raznosmjerni kad prekrivaju površinu neba, nešto duži vertikalni kad opisuju tratinu, ovalni na zaobljenim dijelovima figure, a dugi i valoviti — poput tipične dekorativne linije Jugendstila — na partijama konjske grive ili repa. Njima Rački oblikuje plasticitet figura i reljefnost cijele scene, te tako spaja različite pa i raznorodne elemente likovnog govora: tehniku pointilizma, linearni obris, plasticitet forme, živi kolorizam i težnju k monumentalizaciji. Iznenađujući konglomerat, koji, sudeći po fotografijama i dvije sačuvane, ali prepravljene slike, ima neočekivano djelovanje. Nabujala energija, snažni pokreti koji postoje pod površinom čak i ondje gdje je scena smirena, sugeriraju doista gigantiziranu i heroiziranu idolatriju, tipičnu za struju monumentalne umjetnosti.

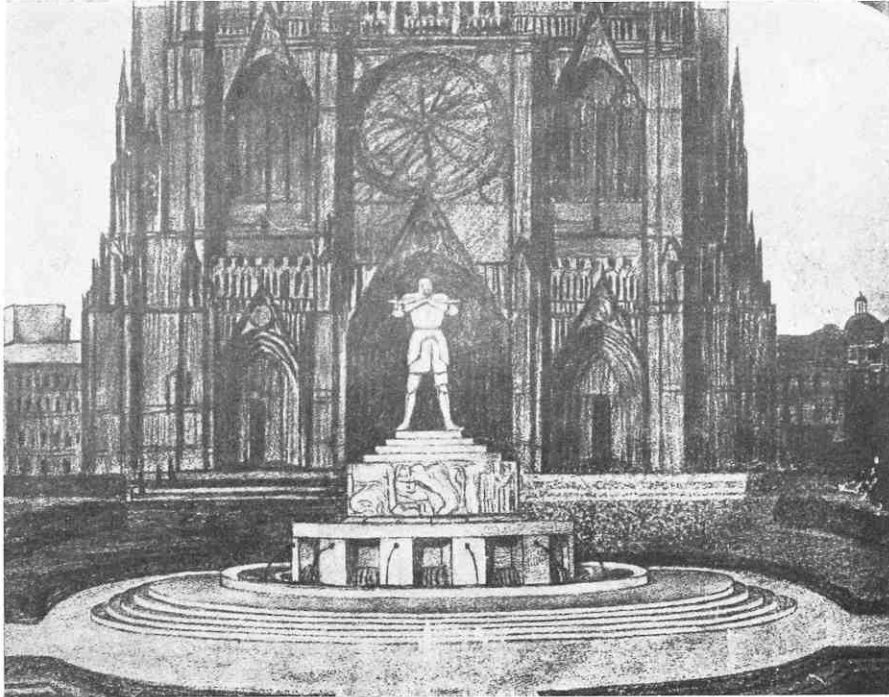
Porijeklo duhovnih pretpostavki i oblikovnih elemenata moguće je jedino ponovo smiestiti u kretanja bečke umjetnosti prijeloma stoljeća. Godi-

36

A. G. Matoš, Izložba Jugoslavenske umjetničke kolonije u Beogradu. Hrvatska smotra, 2/1907, str. 372—373, 514—518. Citirano prema: Sabrana djela, JAZU, Liber, Mladost, 1973, sv. XI, str. 30.

37

A. G. Matoš, Povodom izložbe »Medulića«. Savremenik 5/1910, br. 11, str. 803—812. Citirano prema: Sabrana djela, sv. XI, str. 89.



ne 1902, nakon neostvarenih ideja o izložbi fresaka, organizirana je 14. izložba, »jedan od najvažnijih događaja«³⁸ izložbene djelatnosti bečke secesije uopće (15. IV — 27. VI). Izložen je Klingerov »Beethoven« kao i Klimtov friz posvećen Beethovenu, kojih se Rački još danas dobro sjeća. U desnom postranom prostoru bilo je smješteno veliko horizontalno ulje »Hrabrost i borbeno veselje čovjeka« Ferdinanda Andrija, poznato samo po fotografiji.³⁹ Slika je prikazivala ponešto »rustikalno mnoštvo jahača i konja«⁴⁰ u olujnom galopu, a odjek joj nalazimo već na Račkijevoj vrlo zanimljivoj skici za plakat izložbe u praškom Rudolphi-

38

Robert Waissenberger, *Die Wiener Secession. Jugend und Volk*, Wien, München, 1971, str. 79.

39

Objavljena u knjizi: Christian M. Nebehay, *Gustav Klimt — Dokumentation*. Galerie Christian M. Nebehay, Wien 1969, str. 282, slika 394. Također u: *Ver Sacrum*, V/185.

40

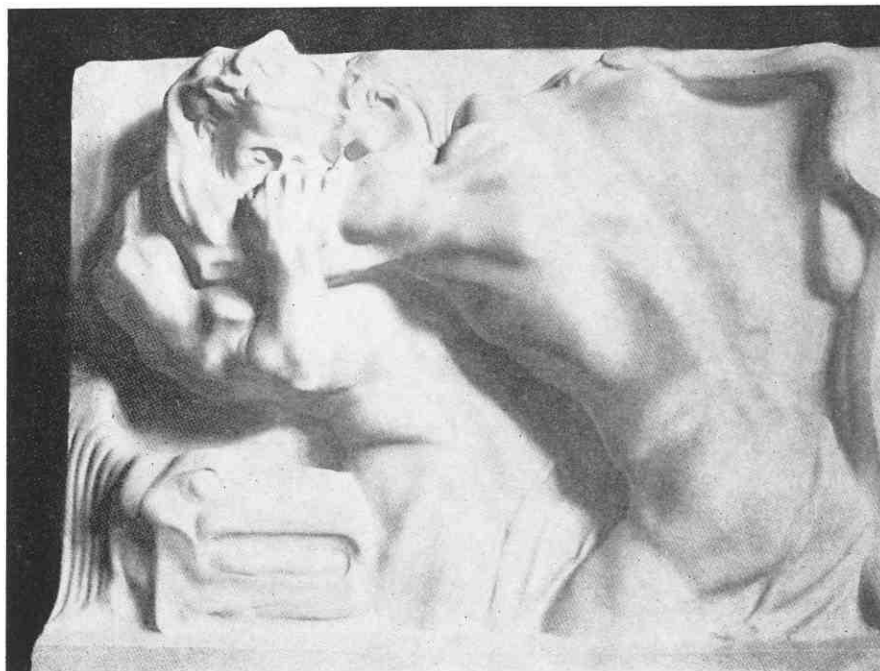
Robert Waissenberger, op. cit. (bilješka 38), str. 83.

numu 1905. godine. Teško je danas vjerovati da ta slika, i ne samo ona, nije sudjelovala u formiranju umjetničke volje naših »medulićevaca«, iako uzeta egzemplarno, samo kao izraz općeg duha određene struje.⁴¹ Sto se pak tiče modificiranog pontilizma i živog kolora, primjeri su brojni u slikarstvu Adolfa Böhma, Ferdinanda Andrija, Carla Molla, Maxa Kurzweila, Wilhelma Liszta i drugih. Djelovanje Franza Metznera, posredno preko Ivana Meštrovića, također je nedvojbeno.

Svih pet slika Rački izlaže na Međunarodnoj izložbi u Rimu 1911. godine. Tri su otkupljene od Ministarstva prosvjete Kraljevine Srbije, a svima se zametnuo trag poslije izložbe. Godine 1962. ustanovila je dr Vesna Novak Oštrić, radeći retrospektivu Društva »Medulić«, da se u beogradskom Narodnom muzeju nalaze slike »Kraljević Marko i Mina od Kostura«, te »Turci u Marka na slavi«,

41

Zanimljiva je učestalost motiva konja i konjanika u struji monumentalne umjetnosti. Također isticanje ledne muskulature muških aktova koji nerijetko okreću gledaocu — leđa.



pa ih je Rački sudskom odlukom dobio natrag.⁴² Ostale tri, one otkupljene, dosad nije bilo moguće pronaći. Poznate su po relativno dobrim reprodukcijama u katalogima zagrebačke i rimske izložbe. Vraćene slike autor je popravio, no promijenivši im, na žalost, uz neke detalje, i fakturu.

Srpskim paviljonom u Rimu dominirale su skulpture kosovskog ciklusa Ivana Meštrovića, te slike Mirka Račkog, Ljube Babića i Tomislava Krizmana, sve iz ciklusa Kraljevića Marka. Dogodilo se, međutim, da hrvatski umjetnici nisu izlagali kao »odijeljena grupa«, ni postavom izložbe, a ni bilo kakvim podacima u katalogu, pa su ih mnogi napisali — namjerno ili zabunom — proglašavali Srbima. O tome su se odmah razbuktale žučne polemike.

42

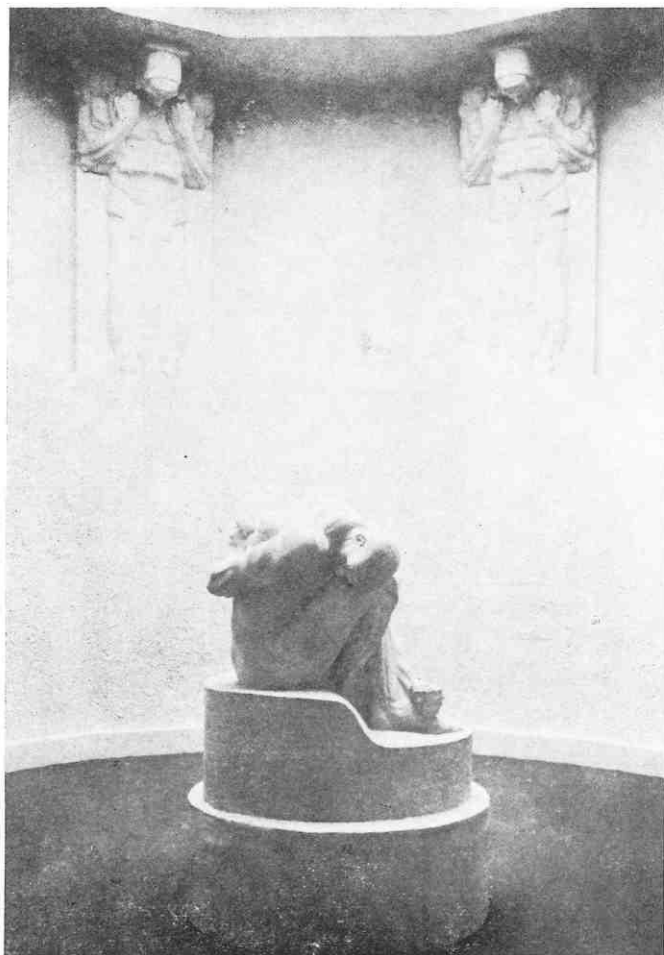
Poslije retrospektivne izložbe Mirka Račkoga u Umjetničkom paviljonu 1970. godine, na kojoj su bile izložene obje slike, autor ih je poklonio gradu Zagrebu. Nalaze se u Skupštini grada i nisu izložene, jer nije jednostavno naći prikladan prostor. I time svakodnevna praksa pokazuje da je slikarstvo monumentalne struje namijenjeno jasno određenom arhitektonskom okviru.

Kritika je pratila rimsku izložbu ocjenama ovisnim o vlastitoj političkoj pripadnosti, pa i o slikama Račkoga izriče različita mišljenja. Matoš, uvijek spreman na neobičan i samostalan sud, piše o Račkom sa simpatijama, nazivajući ga godinu dana ranije pjesnikom naše elite i slikarom »naše inteligencije, bolova i paklenih muka njenih«,⁴³ te prihvaća njegovu interpretaciju Kraljevića Marka, koju smatra bližom narodnoj pjesmi od Meštrovićeve. Inače je ciklus ocijenjen različito, ali mu se uglavnom priznaje izvornost i snaga kompozicije.

Poslije burnih događaja s izložbama u Zagrebu i Rimu, odnosno poslije ciklusa Kraljevića Marka, Rački se paralelno bavi Danteom i motivima narodne pjesme, što u morfološkom smislu također znači rad na dva kolosijeka. Na jednoj je strani druga serija crteža Pakla (uglavnom prema prvoj seriji), lirske profinjeni akvareli za Čistilište i Raj, velika neobična Francesca da Rimini, te tri slike za Kršnjavija bliske Jugendstilu i ranom Kandinskom.

43

A. G. Matoš, Povodom izložbe »Medulića«, Savremeniik 5/1910, br. 11, str. 803—812. Citirano prema: Sabrana djela, sv. XI, str. 97.



Na drugoj strani, Rački piše Kršnjaviju 8. svibnja 1912. o radu na nacionalnim motivima: »Ne znam da li sam Vam spomenuo posljednji puta da se bavim jednom velikom slikom 'Majkom Jugovića',⁴⁴ a dvije godine kasnije: »Zatražili su od Matice Hrvatske, da im ilustrišem 'Smailagu Čengića'. Time se sada bavim. Međutim radim na trim velikim stvarima 'Smrt majke Jugovića', 'Zidanje Skadra' i 'Kosovka djevojka', po narodnim pjesmama.«⁴⁵

Mažuranićevim epom Rački se bavio već mnogo ranije, spominjao i izlagao bakropise s tom tematikom,⁴⁶ zatim ulje i neke crteže na izložbi Meštro-

44

Pismo Račkoga Kršnjaviju od 8. V 1912, Arhiv Hrvatske.

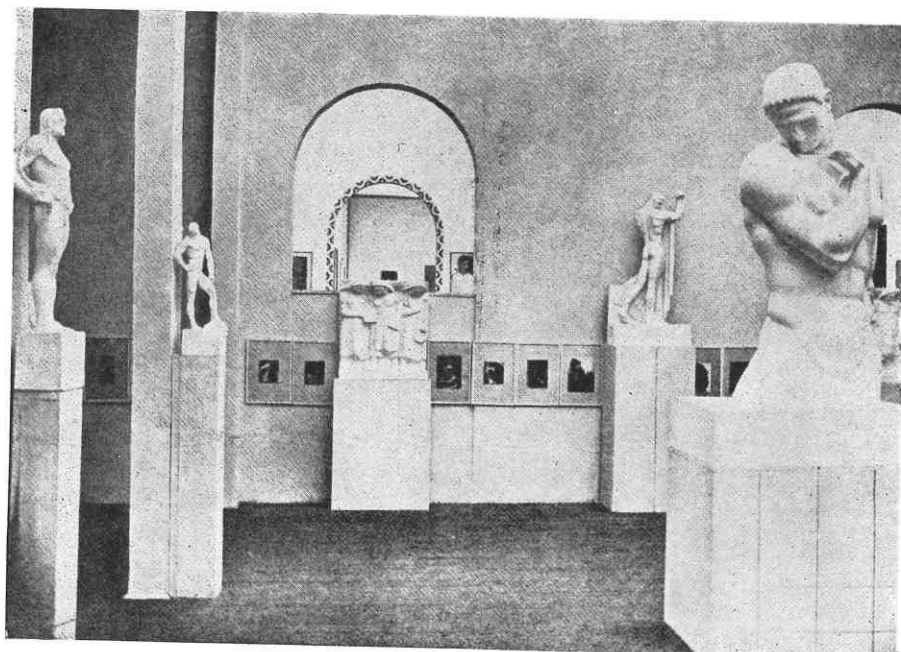
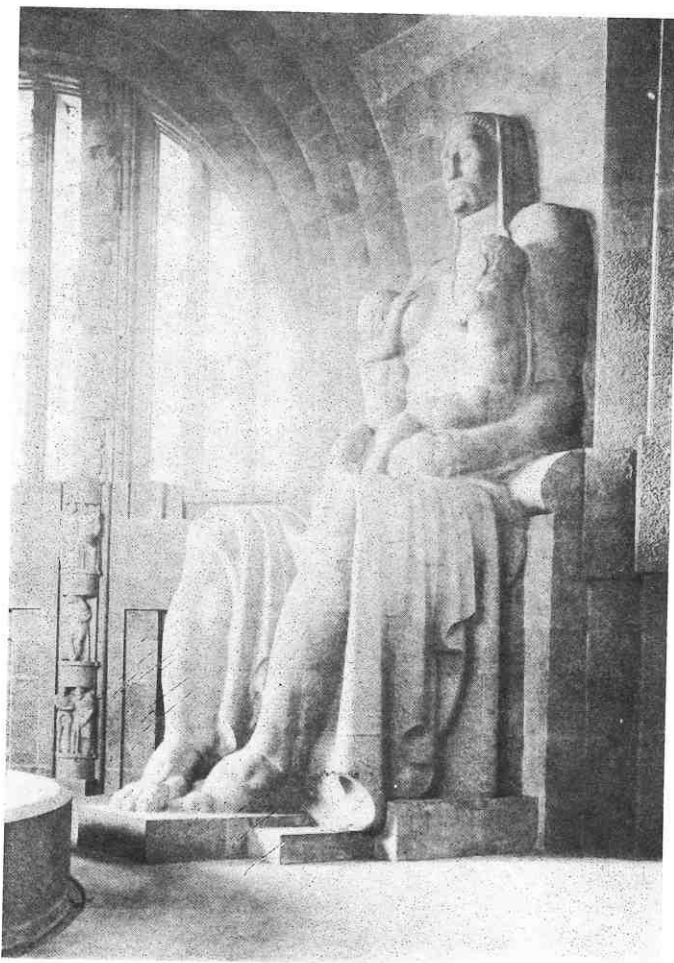
45

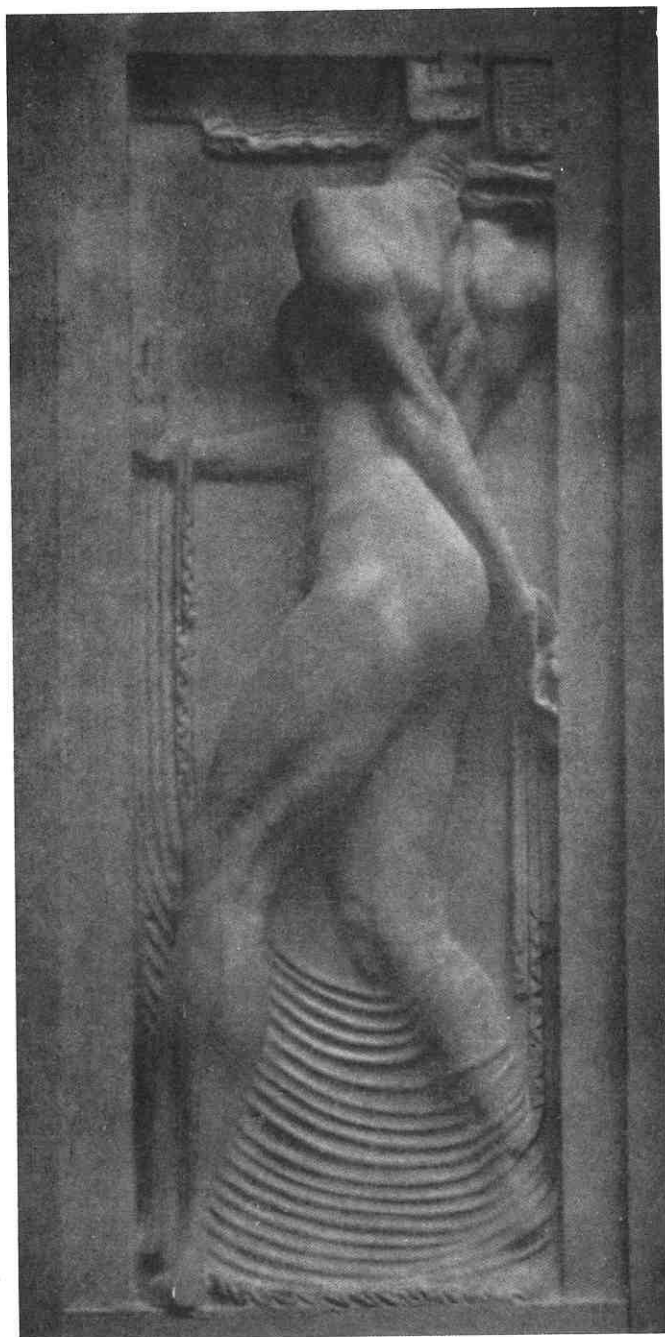
Pismo Račkoga Kršnjaviju od 25. II 1914, Arhiv Hrvatske.

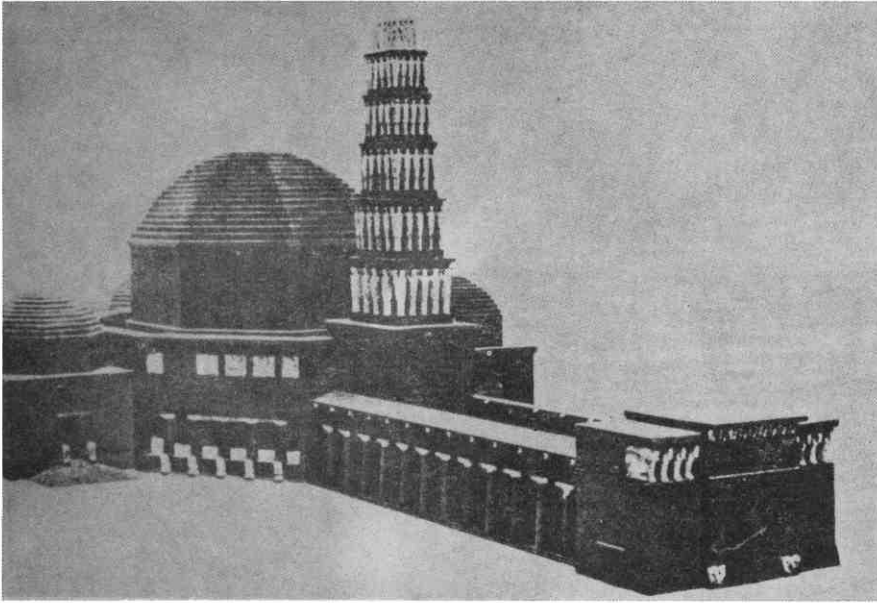


46

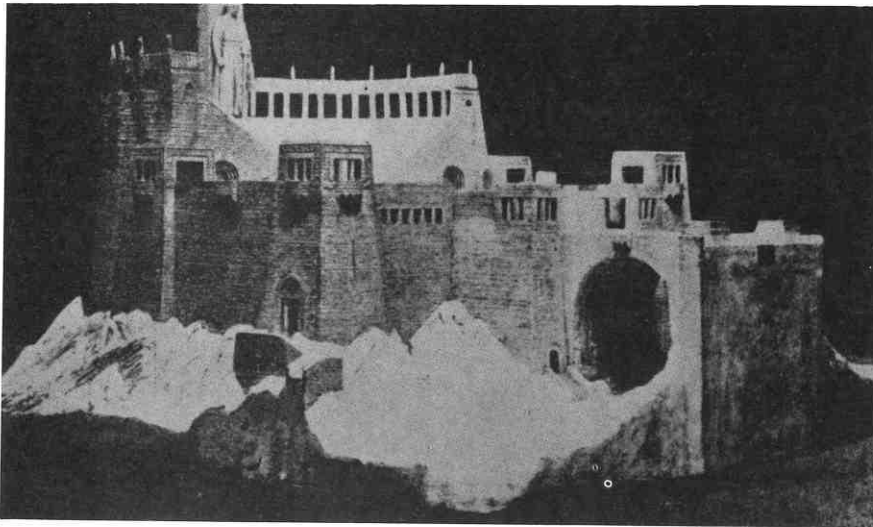
Izlagao ih je 1908. na Prvoj dalmatinskoj umjetničkoj izložbi u Splitu, 1909. na izložbi »Medulića« u Ljubljani.







ivan meštrović
vidovdanski hram

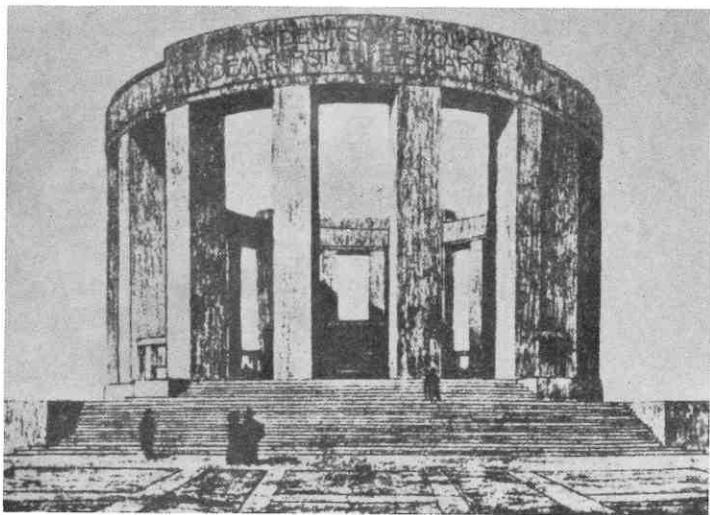


bodo ehardt
maketa za bismarckov nacionalni spomenik, 1911.

vić—Rački 1910, a za Maticu hrvatsku, čini se, radi nove crteže. Vjerojatno su ilustraciji knjige bili namijenjeni poznati primjerci danas u Kabinetu grafike JAZU, nastali možda prema ranijim studijama. Oni su očito rađeni u jednom dahu, po jedan za svako pjevanje. Dekorativne zone na vrhu i dnu lista pokazuju motivima i stilizacijom nešto kasniji trenutak razvitka, bliži drugom dijelu monumentalne faze Račkoga. Poznati bakropis otkupljen na I dalmatinskoj umjetničkoj izložbi 1908. karakterizira koncept još podudaran s ciklusom ilustracija Danteova »Pakla«. Međutim, pet spomenutih crteža za »Smrt Smailage Čengića« pro-

žima potreba da se razmaknu okviru uobičajenih formata, da se linija podvrgnuta građenju svijetlotamnih kontrasta oslobodi »bakropisne« discipline, te da realistički shvaćene figure budu nosioci emocije, potencirane verističkim momentima izabranih scena. Tih pet crteža čine uspjelu cjelinu u likovnom, umjetničkom i kulturno-povijesnom smislu. Motivi iz »Smailage« javljat će se i kasnije na inozemnim izložbama za vrijeme prvoga svjetskog rata.

Velike slike spomenute 1914. godine najvjerojatnije su tri platna golemih dimenzija u beograd-



skom Narodnom muzeju.⁴⁷ Riječ je o ideološkom nastavku ciklusa Kraljevića Marka, ali, koliko je bilo moguće ustanoviti, sa znatnim morfološkim promjenama. Dramatika se smirila, nestala je velika gesta, kolorit potamnio, pointilizam sasvim izostao i neće se više uopće vratiti u opusu Račkoga. Te slike, s još nekim izgubljenima, čine prijelaz grupi djela nastalih u Genèvi. Rački ondje dolazi u gravitaciono polje Ferdinanda Hodlera, čiji rad vjerojatno shvaća kao potvrdu svog stava. Ne pada direktno pod Hodlerov utjecaj, barem što se tiče nacionalne tematike, ali duh kojim joj prilazi podudaran je s duhom nekih Hodlerovih djela. Paleta se Račkoga potpuno promijenila, pretežu tamni tonovi smeđe ili plave boje s eventualno ponekim kolorističkim akcentom ili bez njega. Motiv nije smješten u određeni, realistički shvaćen prostor, nego izoliran neutralnom plošnom pozadinom. On postaje reprezentant ideje; nije više narativan. Takve su slike uglavnom poznate po reprodukcijama u izložbenim katalogima,⁴⁸ kao primjericice »Mučenici« i druge, o čijim značajkama možemo zaključivati na temelju grupe tempera otkrivenih prilikom priprema retrospektive Račkoga

47

U beogradskom Narodnom muzeju inventirana su tri platna pod ovim nazivima: »Kosovka djevojka«, »Jug Bogdan i devet Jugovića«, »Kraljević Marko i sestra Leke kapetana«. — »Sve tri slike su veoma velikih dimenzija, preko tri metra širine i isto toliko visine, nisu na blind ramovima već u rolnama, te je njihovo fotografisanje nemoguće.« Dopis Narodnog muzeja, br. 48/1, od 16. I 1970.

48

Na primjer katalog izložbe jugoslavenskih umjetnika u Genèvi 1918. godine i dr.

1970. godine, i nedavno pronađene slike »Otmica«. Ona ima pokrenutost i energiju ranijih djela, ali konceptom povećanja jednog detalja dovedenog u krupni plan i akordom tamnih boja pokazuje drugu orijentaciju. Spomenute tempere odstupaju još više od realističke obrade materije, te sumarnim zahvatom, plošnošću i pomalo uglatom stilizacijom otvaraju put novom oblikovnom području.⁴⁹

Mogućnosti su bile naznačene u smjeru art decoa i ekspresionizma ili metafizičkog slikarstva, anticipativno imanentne strujama monumentalizma i simbolizma, ali ih Rački ne prihvaća. On se — kao što je već rečeno — povlači iz suvremenih likovnih zbivanja, a ideologiziranoj umjetnosti izriče osudu u pismu Izidoru Kršnjaviju već 1920. godine: »Kod posljednjih radova ostavio sam nacionalizam jer vidim da je to samo na štetu umjetnosti. Umjetnost ne poznaje granica — ona zbližava ljude a ne rastavlja ih. Kod nas razmahao se nacionalizam (politički) pa je povukao i nas artiste za sobom. Meštrović mu je najveći propagator. Ja ne znam koliko se ljepota time obogatila. Vanitas vanitatum — moda — moda i politika.«⁵⁰

49

Riječ je o elementima »art decoa«, koje zamjećuje Željka Čorak: »... tvrdom linijom, uglatim obrisom i snažnom stilizacijom likova moglo bi se reći da se uključio u ona kretanja koja su anticipirala stil dvadesetih i tridesetih godina« (Telegram, 27. III 1970, str. 17). — Kao primjer Željka Čorak navodi plakat za izložbu »Medulića« iz 1910. godine, međutim, na primjer tempera »Mučenica« bila bi znatno bliža »stilju dvadesetih i tridesetih godina«.

50

Pismo Račkoga Kršnjaviju od 3. III 1920. Arhiv Hrvatske.